

# 世界剧场史·第一章

周靖波 译

译者赐稿

—

## 1. 戏剧的起源

任何社会，无论其文化的复杂程度如何，都存在着戏剧性因素（包括剧本和剧场）。我们所处的社会中的政治竞选、节日庆典、体育竞赛、宗教仪式以及儿童的游戏等等，如同原始民族的舞蹈和祭祀仪式一样，都是戏剧性的表征。然而，这些活动中的大部分参与者却并未意识到这类活动原本就是戏剧性的，甚至当观看、对话和冲突等手段在其中发挥重要作用时，他们也还是意识不到这一点。于是，人们就在作为一种艺术和娱乐形式的戏剧与戏剧性或表演性因素的表现之间划了一道界线。这道界线对我们显得尤其重要，如果没有这条界线，就无从对全体人类各个历史时期的表演活动进行描述，就无法真正建构一部具有同一性的历史。因此，本书所要叙述的就是作为一种独立活动的戏剧的起源及其持续不断的发展过程。

### 戏剧起源于宗教仪式的理论

那么，戏剧是如何产生的呢？

要描述戏剧的起源，主要还须仰赖想象，因为相关的具体例证实在太少。接受范围最广泛的理论，是十九世纪后期和二十世纪初期人类学家所主张的戏剧起源于神话和宗教仪式的观点。这些人类学家所理解的戏剧产生的过程可以简要概括为：在人类社会的早期阶段，人们意识到有某些力量在影响或控制着他们的食物的丰歉及身体的健康。因为对自然现象的原因缺乏了解，这些社会的成员便将好事和坏事都归结为超自然的或神奇力量的意志使然，并采取手段寻求这些神奇力量的庇佑。而在某类人（如萨满教巫医）所表演的特定行动与

他们所希望得到结果之间则显然有着某种关系，这些人于是反复表演、不断精进，逐渐将那些动作定型，直至将其固定为整套的仪式或祭祀礼仪。

故事（神话）原本是为着解释仪式、装扮仪式或使仪式更加完美而出现的，但它最终也随着仪式一道而日渐丰富起来。这些神话故事中每每包含着仪式所赞颂或企图对之施加影响的那些超自然力量的代表。在祭祀仪式中，或在同时举行的庆典中，表演者会穿上服装，戴上面具，装扮成这些神话人物或超自然力量的样子。随着思维的逐步进化，人们对于超自然力量与偶然性关系的认识也在改变。他们最终放弃了某些仪式，又改进了某些仪式。但围绕着这些仪式而产生的神话故事却在口口相承中流传下来，甚至可以在与祭祀活动无关的时候表演出来。一旦这种情况出现，就标志着向作为自主活动的戏剧迈出了关键性一步，此后，娱乐价值和审美价值就逐渐取代了原先的神秘性、实用性和宗教目的。以上就是对于戏剧起源于宗教仪式的传统理论的简要概括。

提出这种理论的人类学家有几个特征值得注意。第一点，他们的理论基础是“文化达尔文主义”，也就是说，他们将达尔文的物种进化学说延伸到对文化现象的分析中，因而他们认定人类的社会机制（institution）（包括戏剧在内）是朝着一个方向进化的，在进化过程中，从简单到复杂是以一个稳态的发展过程。第二，他们认定，能进化出戏剧这类自主艺术的社会要比那些未能将艺术从宗教中分离出来的社会更高级。于是，他们关于原始文化的描述总是带有某种下意识的（但仍是带有优越感的）假设：欧洲的社会进化过程是具有普泛意义的模式，任何更小的文化都将按照这个模式进化，而不曾想到不同的地域条件也许就不可能产生这种进化模式，或使这种进化过程终止。第三，他们相信，既然所有的社会进化过程都包含若干相同的阶段，那么那些仍处在原始状态或较低级阶段的社会就可被视为欧洲文化在史前阶段的发展模式的活标本。

二次大战结束后，对工业社会的优越性的怀疑与日俱增。批判者指责它制造了原子弹，严重破坏了地球的生态平衡，并将世界分裂成相互敌视的强权集团。在许多人看来，倒是那些原始的、不够“高级的”社会，由于它们的聚合

性，似乎包含了许多可供选择的社会模式，它们虽然与欧洲模式不同，但也可能是比长期以来被人们视为标准模式的欧洲更加有效的社会模式。于是，欧洲模式以外的社会（包括它们的神话和宗教仪式）就得到了更多的研究，目的在于发现它们的思维模式、交际模式和社会结构模式，而不像以往那样，仅仅是为了定义它们在假想的进化模式中处于哪个发展阶段。神话和仪式终于被视为与语言有着同一功用的工具，处于社会中的人群可以借助这些工具去发现他们自己的价值，传播心中的期待，巩固现有的社会关系。不少人类学家认为，与原始社会相平行的社会模式仍然明显存在于高级社会（包括我们自己的社会）当中，尤其是它们的世俗仪式当中。根据这种观点，一切社会都可以被视为规范的或仪式的。在不同的发展阶段，这种规范是各种关系的外在表现形式，并在无意识中成为人类行为的准则。例如，婚礼仪式是对两个人的关系的重新规定，也是对延伸出的两个家庭的关系的重新规定，同时也就重新规范了社会中一群人之间的关系。又如法庭审判，通过这种仪式，作出被审判者有罪或无罪的决定，也就重新规定了他在社会中的地位。虽然人们可以认为这两个例子都是法律程序而非仪式，但我们选这两个例子，只是因为它们的规范深深植根于人们的脑海中，已经成为某些关系的社会准则；反之，如果我们对其他社会中的婚礼仪式和判决一个人有罪还是无罪的方式不熟悉，那么它们在我们看来也就难免显得怪诞而荒谬。所以，每个社会都会形成若干种看上去像是仪式的规范，它们制约着社会关系，而社会也就通过宗教、道德、法律或其他机制使这些规范发挥效用。

总之，二战之后的许多人类学家都倾向于认为，一切社会交往从根本上说都是表演性的（performative，字典中的这个词的释义是“述行的”，是一个语言学和哲学术语。但与此处的语境不合）——都是为了达到特定目的而制定的相互关系的条款——它包含有许多要素（这些要素在宗教仪式和戏剧中也能找到）。于是，原先对于祭祀礼仪与戏剧之间的关系的认识就发生了改变。仪式和戏剧都是对几乎所有人类活动的基本元素的组织和应用，只不过方法不同而已。这样一来，戏剧就不一定起源于宗教仪式；两者的关系更可能呈现为一种并存的模式，也就是在同一社会中，相同的元素在戏剧和宗教仪式当中所具有的功能不同。

## 表演元素及其功能

表演活动涵盖了人类活动（transaction）的绝大部分，它们利用了许多共同的元素：时间、空间、参与者（表演者/受众）、脚本（日程表/比赛终点/剧本/规则）、服装（制服/套装/面具/化装）、声音（言语/音乐）、运动（姿态/手势/舞蹈）、功能和目的。若要将各种不同类型的活动（transaction）加以区分，主要是看这些元素是如何使用的，元素之间的组合关系如何，活动的最终目的何在。在此我们虽然不能对所有的元素都进行深入的考察，但只需通过几个例子，就可以明了这些元素内部的和相互关系间的灵活性和变通性。

从某种意义上看，一切人类活动都是在时间轴上正向发生的，完成一件事情必然需要一定的时间。但就活动本身而言，却可以将时间处理成不同的样式。在大多数宗教仪式中，时间至少有两种形态，一种是稍纵即逝的时间（即仪式的持续时间），一种是永恒的时间（即永远不会终止的人与神之间的关系）。在戏剧中，时间是虚构的，根据舞台演出需要，数月甚至数年时光都可以在几个小时当中匆匆流逝。在许多竞赛活动中，严格的时间限制就等于最重要的规则；相反，在陪审团的审理过程中，期限却可以延长，直到发现证据为止。时间在其他许多方面也显得很重要，因为按照常规，有些事情只能发生在早晨，另一些事情只能发生在夜晚；有些事情只发生在一周当中的固定几天，或发生在一年当中的特定季节。空间的情况也是一样，有的只需满足某个具体事件的需要，有的则要适应多种用途。而有些活动——如祭祀仪式——既可能在一个固定的场所中进行，也可以将仪式分成几部分，在沿途的不同地点连续表演；在地点的布置上，既可以让表演者和观众完全分开，也可以使二者混同在一起。

尽管没有将它们分开讨论，但应该已经很清楚，祭祀活动中的各种因素既可能相去甚远，也可能以多种方式结合在一起。还有一点也应该很清楚，任何包含有社会互动（societal interaction）的活动所使用的几乎都是同一套表

演元素。例如，一个商业性的会谈，必须计划好在哪一时间、何种场合举行；必须提交一个日程安排，以便划定讨论的范围；应邀与会者应该知道何种装束才是适宜的，何种举止才是得体的，他在全体与会者中居何种地位；与会者还知道会谈的目的何在。这样一来，这个活动就受到由参加者所理解并遵守的一套规范的制约；如果不能很好地遵守这些规范，其结果将受到某种形式的制裁。宗教仪式和戏剧所选取的是与人类其他活动相同的基本元素，但因为目的不同，它们为所需要的每个元素都选择了一种特殊的形式，然后将这些元素组织起来，去达到宗教或戏剧的目的。

按照约瑟夫·坎贝尔（Joseph Campbell）的理论，大部分宗教仪式都与以下三项基本关系中的一项相关：一是快乐（食物、庇护、性交、后嗣），二是力量（征服的欲望、自我或部族的扩张），三是责任（对神、对部族、对社会道德和价值观念）。此外，这些关系还包括确保食物丰富、家庭和氏族繁衍不息、声名显赫、克敌制胜、将个体融于社会之中、并且得到超自然力量的庇佑。每一种具体的宗教仪式只能涉及这些关系中的一部分，而每个部族的仪式又有着与其他部族的仪式不同的具体内容和着重点。许多原始部族（指那些还未及形成书面语言的部族）所举行的运用传授人类经验的仪式，其持续的时间有的只短短几天，有的竟经年累月，因为其目的是使年轻人对部族的神圣信念、禁忌、道德以及历史都烂熟于心。这类仪式曾是美洲土著人的传统，至今在澳大利亚和非洲仍盛行不衰。人们希望仪式能够影响或控制事件的发生。许多仪式的一个基本承诺就是所期待的结果——如赢得战斗的胜利、旱天求雨或得到神祇保护——在仪式完成之后必将出现。面具和戏装常用来代表超自然力量的形象，因为人们相信，神灵会受到与它外形相似的人的吸引并进入后者体内。面具和彩绘的身体也用来代表献祭的牺牲或是有助于实现期待中的目的的力量。其他仪式则与季节交替和生命周期（出生、成长、生育、死亡及至再生）相关。关于“人神”（god-as-human）死后再生的神话在几乎每个社会中都可以找到。而大多数社会也都有以颂扬为内容的祭祀仪式，颂扬的对象既有超自然力量，也包括狩猎或战斗中的胜利、光荣的历史、英雄和图腾（即人们认为与自己关系密切的某种动物、植物或其他自然因素）。所有的仪式都以某种方式代表了人们与制约着他们的社会福祉的神秘力量的关系，也反映着人们

对社会内部各种关系的理解。最后，仪式还包含娱情娱乐的成分。即使是最肃穆的仪式也可以在观看中、在同一模式的重复中、在参与者的技巧表现中得到快感。哑剧性质的舞蹈、节奏鲜明的音乐伴奏、充满想象力的装束和面具，都是在仪式中广泛使用的手段。

我们将会看到，许多在仪式中发现的东西在戏剧当中也可以找到。除了我们已经提到过的种种因素之外，仪式里必然还会有表演仪式或展现故事的“演员”，还有对表演实施控制的人（祭祀仪式中的“导演”功能一般由接受过专门训练的人、老年人或巫师承担）。戏剧和宗教仪式也都有一个“表演区”和一个“观众席”，但它们的形状、规模和组织方式则因各种社会形态和历史阶段不同而相去甚远。

但是，虽然宗教仪式与戏剧所使用的元素有许多是相同的，但功能上的差异最终还是将它们两者区分开来。考察一种活动的功能的角度多种多样，究竟从何着眼，取决于观察者与活动之间的关系，以及他对这种活动的规范的熟悉程度。作为当代社会的成员，我们可以很容易地将教堂礼拜、剧场演出、体育竞赛、政治集会区分开来；但一个对我们的文化规范毫无所知的人可能会将这些活动统统看作是戏剧性行动，而我们对于完全陌生的非洲部族中的宗教和文化的规范的认识也与此不相上下。

宗教仪式作为自发性的活动先于戏剧而出现，这是完全可能的，因为最早期的社会似乎并不对他们的各种活动的功能作严格区分。只是随着社会日益复杂化，活动日益专门化，这才使得它们的功能区分越来越清晰。对各自专门功能的辨认似乎是区分仪式与戏剧的必要条件，但是两者之间的界线究竟划在何处，却很难具体指定，因为这主要取决于我们对一个行为或活动的功能究竟怎样看。

### **关于戏剧起源的其他理论**

虽然仪式说是长期以来最为流行的理论，但这并不意味着它是关于戏剧起源的唯一理论。故事讲述说就是关于戏剧起源的另一种说法。根据这种理论，讲故事和听故事属于人类的基本娱乐形式。为使对一个行动（狩猎、战斗或其他业绩）的回忆更加生动而详尽，开始是由故事的讲述者进行肢体模仿和装扮，最后发展到由不同的人各自扮演不同的角色。

与此密切相关的另一种理论认为戏剧是从舞蹈脱胎而来，这些舞蹈主要包含哑剧动作、动作节奏和身体表现技巧，而声音则来源于对动物的叫喊声的模仿。因为对这些表演者的精湛技巧和优美风度极为钦佩，促使人们产生了将这些动作在精心改造之后完全植入戏剧表演的动机。

除了对可能存在的前戏剧进行探索和发掘之外，学者们还试图从理论上阐明人类创造出戏剧这种艺术形式的心理动机。为什么会出现戏剧？为什么它在取消了宗教仪式功能之后仍有其价值？要回答这类的问题，还须仰仗关于人类的精神活动和人类的基本需求的理论。一种是由亚里士多德在公元前4世纪所提出的关于人具有模仿的天性的理论，也就是说，当人在模仿其他的人、物和行动或观看此类模仿时会产生愉悦感。另一种是产生于二十世纪的理论，认为人类拥有幻想的天赋，人们通过幻想改变现实，使之比日常生活所见更加如人所愿。所以，幻想或虚构（戏剧就属于其中一类）就使得人们可以将他们的焦虑恐惧对象化，以便能够面对它们，从而在虚构世界里（如果在现实中不可能）实现他们的愿望。戏剧也就成了一种工具，借此人们可以理解世界、解释世界，或逃避不如人意的现实。

但是，无论是人类的模仿本能还是对幻想的执著都并不必然地自动导致戏剧的产生。所以，还必须进一步寻找其他的解释。一个必要的条件似乎是人类所面临的各种问题持某种超然的态度。例如，喜剧的表现形式就是这种条件的一个标志，因为它要求将那些悖离常规的现象视为荒唐可笑，而不是对全体成员的利益的严重威胁，而这只有抱着足够的超然态度才能够做得到。另一个标志是审美观念的发达。例如，某些早期社会不再相信某些宗教仪式是他们利益的必要保障并放弃了这些仪式；不过，他们还是会把那些伴随宗教仪式而

产生的神话作为口头传说保留下来，放弃它们的宗教用途，却珍惜它们的艺术价值。另外两个条件也很重要：一是出现了这样的人才，他可以将各种表演元素组织到高度有序的戏剧经验中；二是出现了这样的社会，它承认作为一种自发活动的戏剧自有其价值所在。

另一种关于戏剧史的研究方法来自静态社会和动态社会的理论。在每个社会中，都会有一些人企图保持现状，而另一些人则谋求变革。而在一个具体社会或特定阶段，总是由一种趋势占据主导地位。一个社会也可能在经过了一段动态之后进入静态。那些处在发展的早期阶段的静态社会称作原始社会

（primitive, 这个词在这里究竟是译为原始社会还是始初社会或别的名目，还需查一查社会学著作或请教一下专家，因为它所指的对象和我们常说的原始社会似乎还不完全是一回事儿）。但是一些高级社会，如古埃及和十四世纪之十九世纪的日本，也在经历了动态社会阶段之后进入了一个相对静态的社会。这些社会常习惯于因循守旧，社会制度历百年而不变。还有一些社会，如西欧，则强调进步，视停滞为腐朽和灭亡的前奏，它们的戏剧和表演程式也总是处于变化发展的态势。

约瑟夫·坎贝尔（Joseph Campbell）对东西方思想之间的差异的分析有助于我们认识这些矛盾状况。在西方神话中，主要表现的是两种存在者——人与神——之间的关系以及分属两者的人物之间的紧张对立。这些角色都不是固定的，因神话的产生时代和社会的不同而呈现出各不相同的面貌。有时候，重点在于表现一个神或一群神所具有的无上权威，人只能无望地安于被支配地位。这在本质上体现的就是一种宗教观念。而在另一些时候，则强调人作为理性的存在完全具有处理自己事物的能力，这就是人本主义的观点。原始社会、古代近东以及埃及的人们总体上强调的是宗教的观念，他们认为世界是由来自永恒王国的神的意志控制的。希腊人首次放大了人的作用，并在西方思想史上形成了一股占主导地位的传统，在这种思想看来，人（有时也被视为神的化身，但大部分情况下都是独立的）注定是世界上一切生命中最主要的、占支配地位的力量。文艺复兴之后，人文主义思想逐渐被广泛接受，人权神授的观念越来越趋萎顿。所以在西方思想中，对世界的看法主要是从人类的视角出发的



——也就是说，世界是一个充满冲突、变革和进化的地方，而人又是集善与恶于一身的主要代表。

另一方面，东方思想的主流责任为神于人之间并非根本对立的关系。在东方神话中，人类寻求超越时间的限制而与存在的神秘性合而为一，在这些神话中，所有的差异——包括人与神的差异——都消失了。虽然在表面上，这个世界的万事万物都变动不居，但在表面的波动之后，却深藏着平静与和谐，想在其中找出差异的所有企图都将是徒劳。东方思想催生出一个关于世界秩序的观念，认为世界上所有的责任、角色和可能性都是固定不变的；它们并不像西方思想那样把现实看作一系列永恒变动的关系，而看作是存在的固定状态。人类无法影响这一存在，而只能试图成为其中一员。因而，对传统的东方思想而言，变化和进步通常都被视为假象；而这在西方思想家眼中却是必然的。

这些差异将有助于理解为何亚洲和非洲的戏剧总是与传统合拍且相对静止，而欧洲和北美的戏剧却是发展和变化的；为何在电子媒介向全世界传播许多相同的思想之后，东西方之间过去存在的差异会缩小。本书主要论述西方传统，在叙述它的历史之前，有必要先简单了解一下埃及和近东的情况，因为这两处通常都被当作世界文明的发祥地。

## 古代埃及与近东

对冰河期人工制品的最新研究表明，人类早在三万年前就已经有表演性质的宗教仪式了。若干世纪后（约两万年前），人类开始在今天的法兰西、西班牙和非洲等地的岩洞里作画，以岩画的形式表现与狩猎有关的宗教仪式，这才留给后人一些从某种意义上讲更加精确的记录。但我们对这些早期人工制品的认识却靠推测，因为我们无从获得解释它们的足够信息。当我们想了解人类从何时开始出现导致文明的技能和习性时，岩画所能告诉我们的就显得清晰得多：动物家养（约前 9000 年）；谷物种植（约前 7000 年）；陶器发明（约前 6500 年）；放弃狩猎和采集食物的游牧生活而改为蓄养牲畜和种植粮食的定居生活。（原书此处似乎漏掉了年代。）最早的人类定居点可能于公元前八千年

左右出现在近东地区叫做美索不达米亚（现在的伊拉克）的地方。那个时代的遗迹的表明，祈求丰收的仪式当时已经很普遍。

到前 3500 年和前 3000 年之间，在美索不达米亚和埃及这两个地方出现了城市；到前 3000 年，埃及已经有了有效行政的中央政权。此后的两千五百年间，埃及和近东已成为人类文明的主要中心。书写形式已经发明，精致的陵墓也已建成。虽然近东文明与埃及文明差不多同时产生，但在下面的简短概述中，埃及文明将是我们论述的重点，因为它比近东文明更稳定。在一代代法老的稳定更替过程中，近东文明却经历了苏美尔、巴比伦王朝、赫梯帝国、亚述帝国、迦勒底、迦南以及波斯等多个王朝的兴衰。

近年来考古学界的发现似乎表明，人类的进化最早是在东非大裂缝完成的。照此推断，最古老的人类和埃及的最早统治者很有可能就是黑人——当代一些学者认为，这条信息的重要性由于种族偏见而被降低了。

我们有关埃及的信息大多数来自保存在作为法老陵墓的大金字塔内和其他众多的埃及神庙中的楔形文字、原始工具和工艺品。这些古代遗物都与埃及神话有着千丝万缕的联系，神话的内容均为四季轮回和生命演进——出生、成长、死亡直至复活。这些模式都体现在诸神的故事中，他们交互征战、被杀、又死而复生。诸神的故事反过来又使人联想到神在人间的化身——法老。所以，尽管每一个法老都会寿终正寝，但又会有另一个法老继位，恰如一年四季轮回不已。总之，神话所体现的乃是神界和人间秩序对于混乱的胜利，体统对于崩裂（此处应该想一个更恰当的词）的胜利。

埃及神话为人们推测与之相关的宗教仪式中的表演形态提供了一个基础，却未提供有关仪式本身的确切信息。所以，这些文本中的戏剧因素到底有多少，学者们对此意见纷纭。例如，在许多金字塔的墙上都可以看到一些楔形文字和一些场面，描绘的是人死之后灵魂必须经受某些考验才能升天。这多达五十余处的“金字塔铭文”的出现时间大约在公元前 2800 年到 2400 年之间，而有些片段在那时就已经是先人的遗物，有的甚至要早上一千年。有学者曾经认

为，这些文本都是戏剧，由祭司每隔固定的时间所表演，目的是确保死去的法老的健康，同时昭显生命与王权的延续。这种观点的主要依据是在这些文本中发现了一些互不相关的对话和动作提示。但并没有确切的证据表明它们是为表演而准备的，也无法证明它们被演出过。所以，同样有名气的另一批学者就坚决否认金字塔文本与戏剧表演有任何关联，指出这些非戏剧作品只不过是些叙事性的诗歌，并指出，《圣经》当中也有些段落含有对话和动作提示。

另外一些有争议的作品与法老的加冕典礼有关。有一部残篇，被学者认为记录了古埃及各地都表演过的仪式的场景，它象征性地表现了新登基的统治者以这种方式拥有了王位。在这部作品中，法老的形象令人联想到何露斯。在神话中，他取代他的父亲俄赛里斯而登上了王位。

还有一个作品，有人也称之为孟斐斯戏剧（Memphite Drama），很可能在每年春季的第一天上演。它的时代可能是在公元前 2500 年左右，讲述的是俄赛里斯死而复生和何露斯加冕的故事。有些史学家说它是一部戏剧，里边的法老形象何露斯是大自然生生不息的精神的人格化身。

但最重要的埃及祭祀仪式（或译为仪典剧）是所谓阿比多斯受难剧（Abydos Passion Play），这个标题起得十分讲究，它使人联想到欧洲中世纪的宗教戏剧。它表现的是俄赛里斯死而复生的故事。根据埃及神话，俄赛里斯是地神盖布与天神努特之子，他取代父亲成为统治者，又娶妹妹伊希斯为妻。他的兄弟塞特嫉妒俄赛里斯的权力，将他谋杀，并将尸体的各部分分别埋葬在埃及的不同地点。伊希斯把散落的尸体聚拢，在后来成为“防腐神”的安努毕斯的帮助下，使俄赛里斯复生。因为不能留在大地上，俄赛里斯在他的尸体被葬于阿比多斯后，便居住在地底世界，做了冥界的灵魂审判官。俄赛里斯的儿子何露斯与塞特展开争斗，最终赢回了他父亲的王国。这是传布最广的埃及神话。

在阿比多斯这处埃及最富于宗教色彩的地方，从公元前约 2500 年到约前 550 年，讲述俄赛里斯故事的祭祀仪式（即阿比多斯受难剧）每年都在上演。

我们除了知道这个剧存在的时间如此漫长外，它的内容却片羽无存。我们所了解的内容主要是从伊科尔诺夫莱特 Ikhernofret 的记载中推断的。这个人在公元前 1887 年到 1849 年间参加过这种仪式，他记录了他的一次祭奠活动中所担当的职责；但仍有学者对如何解释伊科尔诺夫莱特 Ikhernofret 的记述持不同意见。有人认为，俄赛里斯的一生的主要事件是由多个演出场景（包括战斗场面、行进队列、葬礼场面等）再现出来的，主要角色由祭司担任，群众角色则由普通人扮演。不仅如此，这些学者还提出，这部剧的每个段落都是在不同的地点表演的，持续时间可能长达几个星期甚至几个月。如果真是这样，那么这个仪式就成了历史上最复杂的演出了。对立派的观点则坚决否定这种看法，他们把这个仪式定义为“受难剧”，俄赛里斯的生平或死亡根本就不在表现范围内。因此，他们认为这个仪式是对所有死去的法老的追悼或纪念，而每个法老都由俄赛里斯来代表。他们的意见是，仪式的基本前提是俄赛里斯已死，所以仪式就有了国葬的诸般特征。我们还没有足够的材料来弥合这些意见分歧，但争论双方显然已经同意，他们的讨论对象就是某种类型的表演行为。

除了埃及铭文之外，近东地区——苏美尔、巴比伦、赫梯、迦南等地——的铭文也都出现在公元前 2500 年以后，从中可以看到，当地的人们所祭祀的神祇的数量相当大。这些铭文的大部分内容都与出生、成长、生育、死亡及再生这种季节轮回模式有关。（有关近东及埃及古代作品选的翻译及讨论可参见特奥多·加斯特的《忒斯庇斯》一书 Theodor Gaster's *Thespis*，作者在书中试图论证，这些祭祀仪式已经是完全意义上的戏剧。）

以上简要叙述已经表明，研究这些早期年代的困难不在于证明大量的表演活动已经出现，而在于确认这些表演的所具有的性质。当代的宗教仪式当然不可能对研究这些早期的祭祀有太多的帮助。在埃及，在近东，一座神庙往往被当作是某一尊神所独享的居所，只有统治者所指定的人员（祭司等神职人员）才被允许进入神庙，供奉神灵。这些祭司每日戴着神像给神灵上供，如同国王本人一样对神恭而敬之，这些统治者通常也被视为神或神在人间的代理人。在一年的大部分时间内，普通民众只能通过统治者和他的祭司助理间接地参与祭祀；但每年总有几个特殊场合，神像被请出神庙，沿着预定的路线行进；在某

些地点还会在有一般民众参与（参与者的数量也许还受到限制）的情况下举行祭祀仪式。这样，普通民众也就有机会一瞥他们俗世的统治者和天国的统治者的形象。这类仪式无论是在神庙内举行还是在神庙外举行，都必然是安排周密，场面豪华，程式严格，因为稍有差错，都是对神的大不敬。而从意义上看，它们不仅是对现存秩序的合理性的确认，而且是对它的近一步强化。所以，这类仪式的功能不是戏剧性的，而是宗教性、社会性和政治性的统一。

埃及和近东对人们习惯认为的西方戏剧诞生地希腊是否产生过影响，这是一个值得质疑的问题。地中海东部的各个文明之间一直保持着来往，希腊人自己也承认接受过埃及、腓尼基（希腊字母的来源地）和其他文明的影响。希腊历史家希罗多底（约公元前 484-425）在前 450 年到过埃及，他记录下了那里的两次表演，并且评论道，希腊戏剧所供奉的酒神狄奥尼索斯就是另一个俄赛里斯。但自十九世纪初叶起，大多数历史学家却认为埃及和近东文明对希腊的影响很是有限。当代的一些历史学家则批评道，那种极力抹煞非洲和小亚细亚地区对希腊文明所具有的贡献的做法，完全是种族主义和反闪米特思想

（anti-Semitism）在作怪，其目的是要否定其他文明对欧洲文明的贡献以维护欧洲文明的优越地位；因为在十九世纪的观念中，其他文明相对于欧洲文明而言都是低等的。于是，希腊就成了那些标志着欧洲传统的价值观念和文化机制的唯一源头。

虽然埃及对于希腊的影响不容忽视，但是两种表演传统之间仍然存在着重要的差异。埃及文明的起源比希腊文明的要早约三千年（这段历史时期比我们现在距希腊戏剧诞生的时间还要长），却从未在祭祀表演之外产生独立的戏剧，而是在几十个世纪当中年复一年地重复着同样的宗教仪式。因而埃及人的社会是一个相对静止的社会，它拒绝导致自主式戏剧（autonomous theatre）出现的一切变革；而希腊社会却出现了每年都上演新戏的剧场。所以，虽然古埃及的祭祀表演自有其历史地位，但朝向自主戏剧的决定性一步却是由希腊人迈出的。

## 史料概述

摆在历史家面前的首要问题是有关研究对象的现存（以及可能发现的）资料的数量问题。研究对象的年代越久远，所能发现的资料就越稀少。但是，资料的匮乏不能只归咎于岁月的消蚀，即使是研究五十年前或一百年前的问题，也有可能很难找到相关的材料，因为人们并不认为它有多么重要，所以都不曾加以保存。在过去的大部分年代，只有国家和宗教官方批准和鼓励的事件才有可能得到系统的记录和保存。所以，我们了解较多的往往是关于统治者、战争、政治和宗教冲突以及其他类似事件，而了解较少的则是普通民众的日常生活、妇女和少数族群的活动及其贡献，对“大众文化”（即与统治者和文化精英所欣赏的“高”艺术相对的普通民众的娱乐）也了解甚少。因而，根据一个社会所记录的重要事件的类型，也可以看出这个社会的价值观念。同样，一个社会所树立的标志性建筑也是这个社会的价值取向的明证。埃及金字塔、希腊神庙、中世纪的天主教堂、文艺复兴时期的宫殿、十九世纪政府大厦、二十世纪作为商业中心的摩天大楼——仅从一个历史时期到另一个历史时期的标志性建筑物的类型之间的差异上也能看出，各个时代的喜好可谓千差万别。

即使资料尚存，它也必须经过阐释。虽然历史学家总是声称他们是客观的，但他们也不可避免地要把自己的一套信念和预设的前提——即某种意识形态——带到工作中来，这种信念和前提是他们预先就抱着某种目的要从材料中鉴别出哪些是重要的，哪些是不重要的。这样，他们就从一个特定的视点解释事件；即使他们要避免偏见时也仍是如此。因而，对历史学著述提出这样的问题就将给人以启迪：是什么前提或意识形态立场形成了作者对他们所使用的证据的阐释？这也会使我们意识到，这只是多种可能的解释其中的一个，视角转换，必然会出现别的解释。

马丁·伯纳尔曾经全面质疑道，埃及、黑非洲以及近东对于欧洲文化的贡献都被十九世纪流行的种族主义态度歪曲了。下面就是他的观点的一个简要摘录：

用“种族”这个范式来讨论体质和智力上的天赋，从根本上就是不公正的；但是它却被应用到所有的人文研究——尤其是历史研究领域……一个文明要具有创造力，它在“种族”上必须是“纯粹的”。这样一来，这就叫人越来越无法容忍：希腊——在浪漫主义者看来，既是欧洲的缩影，也是它的童年时代的缩影——竟会是欧洲本土居民与非洲移民和闪米特人的混合。

Martin Bernal, 《黑雅典：古代文明的亚非根源》第一卷  
(伦敦: Free Association Books, 1987), 29

当代历史学家在寻找关于古代埃及的文献时可能遇到的困难从下面这段译文钟就可以看出来。这是 Ikherofret 记载的他在阿比多斯参加庆典时的情况（括弧中的内容为现存文献所佚）。

当他开始拥戴他父亲时，我主持 Upwawet 的“庆典 Going-Forth”。我从用于宗教仪式的三桅帆船上击退了敌人。我打败了俄赛里斯的敌人。我跟在神的身影背后，庆祝“伟大的庆典 Great-Going-Forth”。我升起了 Thoth 的神船的帆，向着……。我举行了礼拜仪式，装备了阿比多斯的首领的[名为]“真理光芒 Shining-in-Truth”的三桅帆船，当他向前走去……Peker 时，[我]占据了他的宝座；我将神领到 Peker 前他的神庙；我在“伟大的战斗那一天 The Day of the Great Conflict”赞美 Wennofer；我在 Nedyt 平原杀死了全部的敌人。我把他运送到[名为]“伟大”的三桅帆船上，当时船上有他的美人；我使得东部高原的中心全都高兴了；我……西部高原的人也高兴起来了。当他们看见神圣的三桅帆船上的美人，当它登上阿比多斯的陆地，他们带着[Osis, 西方第一人]阿比多斯之[王]来到他的宫殿，而我跟随着神，进入他的房间，参加他的……，当他重新得到他的位置的时候。我在他的侍者的包围中，在他的廷臣中解开花结。

译文选自 James Henry Breasted, 《古代埃及文献》第一卷 *Ancient Records of Egypt*, vol. I (Chicago: University of Chicago Press, 1906) . 300

近些年来，理论家们一直在寻求建立一种能够包含所有表演类型的统一的理论体系：

表演（performance）是一个包容范围广泛的概念。这个链条的一断从动物（包括人类）的仪式开始，中经日常生活中的表演——问候、感情的表露、家庭生活场景、职业性角色，等等——一直到游戏、竞技、戏剧、舞蹈、庆典、祭祀以及举行集会式表演……等等，戏剧只是这个链条中的一个结。一个具体的表演究竟是称作“仪式”还是“戏剧”，主要依据它的语境和功能而定。一个表演究竟是称作戏剧还是仪式，要看它在什么地方（场合）表演，由谁来表演，以及在何种环境中表演。如果表演的目的是实现变形（effect transformation）——即灵验的——这种表演就是宗教仪式……没有哪种表演纯粹是灵验性的或纯粹是“娱乐性的”。问题的复杂性在于，人们不能同时从多个角度来定义某个具体的表演；视角的转换也就是分类方法的改变。[120]

Richard Schechner, 《表演理论》*Performance Theory*, rev. and expanded ed. (New York: Routledge, 1988)

图 1.1 北美洲曼丹人表演的公牛舞。注意在中间前部的几个人所披戴的水牛头饰和牛皮。George Catlin, 《公牛舞》，1832 年的曼丹奥吉巴仪式。布面油画，24.5X28 英寸（59.0 X71.1 厘米）。华盛顿特区/纽约，Art Resource, National Museum of American Art, L.1961.1.505。

图 1.2 用树皮制成的服饰和面具，表演虎豹舞时的装扮。来自巴西亚马逊河流域。Neg.319672。纽约，Department of Library Services, American Museum of Natural History 提供。

图 1.3 带角的神（或装扮成动物的人）。选自法国 Volp 河流域史前岩画。画中人物经 Abbé H. Breuil 重新绘制。选自 Henri Begouen 和 l' Abbé H. Breuil, *Les Cavernes du Volp* (1958)。巴黎 Arts et Métiers Graphiques 提供。

图 1.4 埃及杂技舞演员。请注意头发上拴有重物，左边的人似乎在为群舞演员击打节拍。埃及 Soqqara 神庙雕刻遗迹。

图 1.5 古代埃及。



图 1.6 Ikhnofret 石碑（约公元前 1868 年），关于所谓阿比杜斯受难剧的主要证据。当代学者认为右边表现的是情节分成了几场。选自 Schaefer, *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens*, IV (1904)。

厦门大学图书馆